Quart 2020, 4
PL ISSN 1896-4133
[s. 32-55]

Księga

Waldemar Okoń

Uniwersytet Wrocławski

W 1926 r. opublikowano w Warszawie broszurę Michała Arcta *Piękno w książce*[1], stanowiącą swoiste *credo* słynnego wydawcy, księgarza, encyklopedysty i bibliofila. Według Arcta „niezgaszalne [!] pragnienie piękna" towarzyszy ludzkości od jej zarania, a w obrębie tej kategorii estetycznej można wyróżnić dwa rodzaje – pierwszy odczuwany zmysłami, drugi będący „wewnętrzną częścią naszego ja", mieszczący się po stronie ducha i ludzkiej myśli. Zdaniem Arcta – i to stwierdzenie będzie dla nas szczególnie istotne – „pośredniczką i najważniejszym sprzymierzeńcem rozsłonecznionej, pieśnianej [!] myśli jest – KSIĄŻKA". Inne dzieła sztuki dostępne są bowiem niewielu, a książka stanowi „gałąź odrębną piękna" – dzięki swej powszechności i zdolności bezpośredniego przenikania do ludzkich umysłów. Arct, człowiek na co dzień praktyczny i nieulegający nadmiernie rozpoetyzowanym emocjom epoki, widzi w książce „kościół ducha", „sanktuarium myśli", jednocześnie zauważając: „Piękna zewnętrznego domaga się również i treść. Jakże okropnym dysonansem jest połączenie natchnionego utworu z lichym papierem i zniszczoną, marną czcionką"[2].

1. J. Bukowski, strona tytułowa, [w:] *Album malarstwa polskiego / Album de l'art Polonais*, oprac., wstęp T. Jaroszyński, Warszawa 1913

Książka bowiem odzwierciedla ducha swojej epoki. Jak to często z duchem, a właściwie Duchem bywa, niekiedy traci on swą moc, by dzięki działalności wybitnych artystów odzyskać ją ponownie i móc ujawnić się światu w całej pełni. Dobrze w trakcie tego procesu sięgać, aczkolwiek nienachalnie, do dawnych wzorów, ponieważ ewolu-



[1] **M. Arct**, *Piękno w książce*, Warszawa 1926.
[2] *Ibidem*, s. 8, 11-13, 16.

cja ducha „dzieje się" w sposób dialektyczny, dzięki czemu nie musimy, poszukując piękna, budować wszystkiego za każdym razem na nowych fundamentach. Arct nie byłby sobą, gdyby w swej wypowiedzi nie podkreślił roli wydawcy:

> Wydawca, nadając książce wygląd, jest właściwym twórcą ducha książki i musi się wczuć w niego, musi ukochać swoje dzieło, musi zrozumieć, czego książka od niego wymaga. Miłując zaś książkę, darzy tem samem uczuciem piękno. Świadomość tworzenia piękna powinna dać duszy zadowolenie z dokonywanej pracy. I tylko wówczas, gdy z wartościami handlowemi połączy wartości estetyczne, książka będzie taką, jaką być powinna[3].

Pisząc swoje dziełko, Arct był niewątpliwie świadomy jakże ważnego dla sztuki przełomu XIX i XX w. nurtu „pięknej książki", która momentami przybierała postać estetycznie wysmakowanych, salonowych „książek wytwornych", bogato ilustrowanych czasopism oraz ozdobnych tek z reprodukcjami obrazów[4]. Wydawnictwo Arcta nie specjalizowało się jednak w tego typu publikacjach, kierując się w stronę popularyzacji wiedzy, literatury dziecięcej, druku nut i stosunkowo rzadko beletrystyki, będącej istotnym, ale jednak marginesem – trwającej wiele dekad – działalności firmy[5].

W opublikowanej w 1930 r. obszernej pracy syna Michała Arcta, też Michała (juniora) znajdujemy szczegółowy opis niezbędnych działań wydawcy i wszystkich uwarunkowań technicznych powstawania książki, ze wskazaniem na profil i charakter rodzinnej oficyny. Przytaczane są szczegółowe dane statystyczne oraz preferencje tytułowe i tematyczne, przy jednoczesnym stwierdzaniu, iż książka jest „drogocennym dzieckiem myśli ludzkiej", a związana z nią technika sprzedaży musi być inna niż w przypadku pozostałych towarów, ponieważ „Przedmiotem jej są nie bezduszne i bezmyślne przedmioty, ale wytwory najgłębszej i najpiękniejszej myśli ludzkiej"[6].

Sądząc z tej wypowiedzi, ówcześni wydawcy znajdowali się pomiędzy Scyllą „książki pięknej" (mieszczącej w sobie pierwiastek piękna), tym samym zaś luksusowej i drogiej, a Charybdą konieczności osiągania zysków finansowych, czemu sprzyjały tanie, popularne publikacje, w których trudniej było odnaleźć czystego ducha, a łatwiej – trywialną rozrywkę, dostosowaną do powszechnych gustów. Również w obrębie sposobów rozumienia „książki pięknej" istniały kontrowersje natury estetycznej oraz ideologicznej. Jak pisał Stanisław Lam w wydanej w 1922 r. pracy *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*, książka tego typu służyła „ozdabianiu stołów w gabinetach zamożnych ludzi. Odpowiednio do tego dawano dziełom [...] oprawy »bogate«, z wyciskami i napisami z dala już widnymi. [...] O uwzględnianiu treści, o dostosowaniu do niej akcesoriów drukarskich nie ma mowy"[7]. Tymczasem według Zuzanny Rabskiej, korzystającej w tym momencie z uwag Jana Lorentowicza:



[3] *Ibidem*, s. 44. W cytatach z epoki zachowuję oryginalną pisownię i formy językowe.
[4] Na ten temat najobszerniejszym obecnie u nas opracowaniem jest książka **J. Bajdy** *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (Wrocław 2010). Tam też obszerna literatura przedmiotu, w tym również: **J. Wiercińska**, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
[5] Na temat wydawnictwa M. Arcta zob. **A. Skrzypczak**, *Księgarnia i wydawnictwo Michała Arcta w Warszawie 1887–1950*, [w:] *Warszawscy wydawcy*, red. **J. Myszkowska**, Warszawa 2003; **A. Boruc**, *Michał Arct. Dylematy warszawskiego księgarza – wydawcy schyłku XIX wieku*, „Sztuka Edycji" 2013, nr 1; **A. Bołdyrew**, *Działalność wydawnicza M. Arcta na rzecz popularyzowania wiedzy na początku XX w. na przykładzie serii „Książki dla Wszystkich" i „Biblioteczka Dzieł Społeczno-Ekonomicznych"*, [w:] *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XIX i początkach XX wieku*, red. **I. Michalska**, **G. Michalski**, Łódź 2014.
[6] **M. Arct [jr]**, *Jak powstaje książka*, wyd. 3, Warszawa 1930, s. 5, 62–63.
[7] **S. Lam**, *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*, Warszawa 1922, s. 13. Zob. też **J. Bajda**, *op. cit.*, s. 406.



> Książka wytworna [...] powinna być wydrukowana na szlachetnym, trwałym papierze, wyraźną w rysunku czcionką, kolumna druku powinna być harmonijnie umieszczona na stronicy, ilustracje należy powierzyć zdolnemu grafikowi, mającemu na uwadze zgrabną arabeskę winiety, subtelny inicjał i piękną kompozycję karty tytułowej. Taka książka może być drukowana jedynie w ograniczonej liczbie egzemplarzy, z których każdy podpisuje własnoręcznie autor[8].

Według zaś twórcy bardzo ciekawego tomu wspomnień, kolejnego członka rodziny Arctów – Stanisława:

> lata bezpośrednio przed pierwsza wojną światową były dla ziem Królestwa Polskiego okresem względnego dobrobytu. Zapotrzebowanie na słowo drukowane było duże. Dostarczali go wydawcy wszystkich trzech zaborów [...], a ilość książek wzrastała z roku na rok, szybko wyrównując straty lat 1908–1910[9].

Według syna Michała Arcta „W 1914 roku istniało w Warszawie trzydziestu pięciu większych wydawców książek", a „Królem" wydawniczym Warszawy była firma Gebethner i Wolff, podczas gdy Arct nadal „celował w podręcznikach, w wydawnictwach popularnonaukowych, książkach dla dzieci i młodzieży i nutach"[10].

Prawdopodobnie dlatego Michał Arct senior zdecydował się na wydrukowanie ozdobnego, polsko-francuskiego albumu malarstwa polskiego – chociaż wszyscy nasi wydawcy wiedzieli, że dobre reprodukcje dzieł malarskich nie tylko stwarzają problemy natury technicznej, ale też nie zyskują w Polsce nadmiernych rzesz odbiorców, zarówno ze względu na niezbyt rozległe w tej materii wykształcenie społeczeństwa, jak i na wysoką cenę każdego egzemplarza. Jak o tym pisał po latach sam Stanisław Arct:

> Najgorzej przedstawiała się sprawa reprodukcji. Było kilkanaście albumów, najpierw litografowanych, później wykonywanych drukarską techniką trójbarwną, ale ani ilościowo, ani poziomem nie dorównywały one wydawnictwom zagranicznym. Próbowano parę razy podjąć wydawanie pojedynczych arcydzieł malarstwa, nie było na nie jednak dostatecznego zbytu. Dopiero z rozwojem polskiej grafiki przyszło zainteresowanie utworami plastycznymi i wtedy Jakub Mortkowicz wyprodukował szereg pięknych tek artystycznych[11].

Ciekawe, że Stanisław Arct w swoich dobrze udokumentowanych historycznie i bibliograficznie memuarach nie zauważył, że firma jego ojca zdobyła się w 1913 r. na publikację bardzo interesującego wizualnie dzieła, mieszczącego się znakomicie w nurcie zarówno „pięknej książki", jak i poszukiwanych w salonach „książek wytwornych"[12]. Być może wynikało to z faktu, iż w owym czasie, jak sam o sobie pisał, „zamienił książkę na pług" – opuścił Warszawę w czerwcu 1913 i przejął od hrabiego Łubieńskiego dzierżawę folwarku Wojciechów w powiecie jędrzejowskim, ziemi kieleckiej[13] .

[8] **Z. Rabska**, *Moje życie z książką. Wspomnienia*, t. 2, Wrocław 1964, s. 47. Zob. też **J. Bajda**, *op. cit.*, s. 416.
[9] **S. Arct**, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962, s. 353.
[10] *Ibidem*, s. 354.
[11] *Ibidem*, s. 233.
[12] *Album malarstwa polskiego / Album de l'art Polonais*, oprac., wstęp T. Jaroszyński, Warszawa 1913. Dalej w przypisach jako *Album*.
[13] *Ibidem*, s. 334.



Opracowanie merytoryczne albumu powierzono znanemu i uznanemu wówczas krytykowi sztuki, pisarzowi i malarzowi w jednej osobie – Tadeuszowi Jaroszyńskiemu[14]. Wynikało to z powszechnie wiadomych, poważnych i scjentystycznych zainteresowań wydawcy i tutaj Jaroszyński był jak najbardziej na miejscu, gdyż wcześniej, w 1905 r., wyszło jego *Zaranie malarstwa polskiego. Szkic do historyi*[15], a pięć lat później – praca zatytułowana *Jak patrzeć na dzieła sztuki*[16]. W *Zaraniu*..., będącym kolejną polemiką z tezami Juliana Klaczki opublikowanymi w 1857 r., a głoszącymi, że Słowianie, w tym Polacy, nigdy nie mieli i raczej nie będą mieli, również w przyszłości, wybitnego malarstwa i rzeźby[17], Jaroszyński przedstawia powody, dla których ta sztuka w Polsce nie rozwijała się tak dobrze, jak w krajach, gdzie „wykształcono smak na antykach"[18]. Jednocześnie czerpie obficie z opublikowanych wcześniej prac Feliksa Kopery, Kazimierza Mokłowskiego i Jerzego Mycielskiego, wykazując się przy tym dużą wiedzą historyczną i oczytaniem – stosunkowo rzadkimi przymiotami naszej ówczesnej krytyki artystycznej. W *Zaraniu*... pojawia się też, nieco obsesyjnie, pogląd towarzyszący polskiej myśli krytycznej od czasu publikacji Ambrożego Grabowskiego i Ludwika Stasiaka, głoszący, że pierwszym polskim geniuszem był Wit Stwosz i to na niego i na jego dzieła winniśmy się zawsze powoływać w trakcie wszelkich polemik z cudzoziemcami podważającymi wartość naszej sztuki[19].

Jeszcze bardziej interesująca jest wymieniona już przeze mnie obszerna książka Jaroszyńskiego, niebędąca, jak zaznacza autor, „systematycznym wykładem estetyki", ale raczej swobodną, utrzymaną w duchu epoki, wypowiedzią odrzucającą „wszelkie dogmaty, wszelkie abstrakcje, wszelkie zamknięte systemy filozoficzne". Sztuka to dla autora tej pracy przede wszystkim „zjawisko przyrodnicze i społeczne", jednak zarazem forma wzruszenia dostępna dla nas dzięki zmysłowemu poznaniu natury, a właściwie Natury, której nasz krytyk jest wielkim piewcą. Czytając wypowiedzi Jaroszyńskiego, zauważamy nieustanny balans pomiędzy licznymi, istniejącymi już na początku XX w., możliwymi strategiami krytycznymi, sprawiający, że istnieją przesłanki, by książkę *Jak patrzeć na dzieła sztuki* uznać za idealny przejaw swoistego eklektyzmu, nakierowany, jak cały XIX-wieczny eklektyzm, na poszukiwanie ideału estetycznego, „złotego środka" godzącego liczne, niedające się tak naprawdę pogodzić, sprzeczności. Mamy tu odpryski myśli romantycznej – kult artysty-geniusza, „wyprzedzającego tłum" i przez to powszechnie nierozumianego, wiarę w ducha czasu, uobecniającego się poprzez sztukę, i jednocześnie przekonanie, że czynność estetyczna „**sama sobie jest celem**". Przy wyraźnie okazywanej niechęci do wszelkich przejawów „martwych rygorów pseudoklasycymu" – pean na cześć harmonijnego połączenia części w dziele sztuki, miary jako koniecznego warunku artyzmu i „wielości w jedności", polegającej na rytmie, ładzie, proporcji jako „wyższym stopniu zadowolenia estetycznego". W interesujących nas kontekstach „pięknej książki" i ruchu wydawnicze-

[14] Biogram T. Jaroszyńskiego w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. **J. Maurin-Białostocka**, **J. Derwojed**, t. 3, Wrocław 1979, s. 247. W notce biograficznej zredagowanej przez **J. Rębkowską-Henisz**, czytamy, że Jaroszyński „zajmował się też fotochemigrafią i był współorganizatorem zakładów chemigraficznych w Warszawie".

[15] **T. Jaroszyński**, *Zaranie malarstwa polskiego. Szkic do historyi*, Warszawa 1905.

[16] ***Idem***, *Jak patrzeć na dzieła sztuki*, Warszawa-Lwów 1910. Szereg opinii krytycznych Jaroszyńskiego, głównie na temat grafiki, przytacza **I. Kossowska** w swym opracowaniu *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917* (Kraków 2000).

[17] Na temat poglądów J. Klaczki zob. bardzo interesujący artykuł autorstwa **I. Węgrzyn** *Julian Klaczko – między literaturą a polityką* ([w:] *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. **M. Strzyżewski**, Toruń 2005).

[18] **T. Jaroszyński**, *Zaranie...*, s. 135.

[19] Zob. o tym poglądzie wyczerpujący artykuł **H. Faryny-Paszkiewicz** *Spór o Wita Stwosza* ([w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5-7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. **D. Konstantynow**, **R. Pasieczny**, **P. Paszkiewicz**, Warszawa 1998).

go znajdujemy sformułowanie, że „Druk jest dziś najdzielniejszym propagatorem wszelkiej myśli", a nadmiernej ozdobności wykorzystywanej w książkach nie można uznać za pożyteczną, ponieważ „Są linie przyjemne w swej płynnej falistości i przykre przez sztywność lub wykoszlawienie [...]"[20]. Jaroszyński okazuje się zatem umiarkowanym zwolennikiem sztuki secesyjnej, ponieważ przyświecają mu ideały „racjonalnej konstrukcji" oraz przekonanie, że wzruszenie artystyczne powinno ujawniać się „w formach dostępnych dla zmysłowego poznania"[21].

Autor powieści *Chimera*, której bohaterem jest młodopolski „artysta przeklęty"[22], wypowiada się o takiej sztuce z dezaprobatą, podobnie jak o innych kierunkach uznanych przez niego za nadmiernie awangardowe. Oto przyszło mu żyć w epoce, którą targa chory „głód niezwyczajności" oraz rozliczne „mistycyzmy, okultyzmy, spirytyzmy, djabolizmy", prowadzące do kultu brzydoty i okropności. Symbolizm nacechowany jest „scholastycyzmem" i trzeba go ocenić negatywnie – jako kierunek „bezkrwisty, chromy i obłędny". Mamy 1910 r., minęły dwie dekady od ogłoszenia słynnego manifestu *Symbolizm* pióra Jeana Moréasa, a znany polski krytyk trwa nadal w romantyczno-pozytywistycznych oparach, w których postać Jana Matejki sytuuje się obok Giotta, Rafaela i Rembrandta, artysta-Tyrteusz może nas „natchnąć wielką ideą", a najwybitniejszym naszym malarzem, obok Matejki, jest Józef Chełmoński, „talent na wskroś samodzielny", nienaśladujący obcych wzorów i idący „charakterystyczną polską drogą boczną"[23].

Na czym polega owa „polska droga boczna", Jaroszyński nie tłumaczy. Możemy się jedynie domyślać, że chodzi tu o wyrażaną w malarstwie Chełmońskiego miłość do rodzimego krajobrazu, nieskażoną nadmiernymi spekulacjami filozoficznymi i pogonią za złudną nowością. Wszystko bowiem w sztuce, co nadmiernie nowe, przemija. Jak pisze krytyk:

> Przebrzmiały wibryzmy, pointylizmy, przechodzi symbolizm [...], a sztuka za mistrzynią swą naturą idzie niezmiennie, jedynie coraz bogatsza i pewniejsza siebie, choć miewa czasem chwile omdlenia, zniechęcenia i rozpaczy[24].

Jaroszyński nie byłby sobą, gdyby i tym razem nie wspomniał o Stwoszu, który „przewodniczy zastępowi plastyków naszych"[25]. Tak uzbrojony mentalnie i krytycznie, mógł przystąpić do opracowywania albumu, stanowiącego główny przedmiot i temat mojego artykułu. Tym bardziej że wielokrotnie, nawiązując do idei autentycznego rękodzieła głoszonej przez Wiliama Morrisa i uczestników ruchu „Arts and Crafts", wypowiadał się na temat sztuki wydawniczej, pisząc wprost:

> przecież w pewnych sferach nie tylko nie wystarczają ordynarne cynkotypy z fotografii, ale najwytworniejsze heliograwiury i przedziwne w swej dokładności druki kolorowe z arcydzieł oryginalnych nie zadowolą górnych upodo-



[20] **T. Jaroszyński**, *Jak patrzeć...*, s. 2-4, 23, 27, 13, 146, 35. Na s. 211 z kolei Jaroszyński zauważa, że w sztuce współczesnej nadużywane są „uprzykrzone zygzaki, esy, supły i wąsy [...] wijące się jak rosochate, zwichrzone korzenie drzew lub jak miękkie jelita zwierząt [...]".

[21] *Ibidem*, s. 211, 5.

[22] O powieściach tych pisze szczegółowo **A. Z. Makowiecki** w książce *Młodopolski portret artysty* (Warszawa 1971).

[23] **T. Jaroszyński**, *Jak patrzeć...*, s. 47, 63-64, 85, 99, 134, 135.

[24] *Ibidem*, s. 147.

[25] *Ibidem*, s. 238.



bań znawców, gdyż wobec pospolitości podobnych reprodukcyj rodzi się tęsknota do czegoś, co by nie tylko było maszynowem powtórzeniem [...], ale co by w każdej odbitce nosiło na sobie znamiona osobistych a świadomych swego celu starań artysty[26].

Album malarstwa polskiego, opublikowany w oficynie Michała Arcta w 1913 r., poprzedza ozdobna strona tytułowa zaprojektowana przez jednego z naszych najlepszych „artystów książki" tej epoki – Jana Bukowskiego [il. 1]. W stosunku do zrealizowanego w *Albumie*... projektu tej strony trafne wydają się słowa monografisty twórczości tego autora, Przecława Smolika, który pisał, że Bukowski:

> czerpie nierzadko z bliskiego mu skarbca motywów polskiego zdobnictwa ludowego. Nie czyni tego jednak na ślepo i bezpośrednio, ale opracowuje zawsze dany motyw oryginalnie, czyli przetwarza go, zastosowując go do materiału i danej techniki i uszlachetniając[27].

Jednocześnie na słuszną wygląda w tym przypadku również uwaga, że Bukowski w dużej mierze nawiązywał w swoich pracach do nurtu tradycyjno-klasycznego, wywodzącego się z działalności angielskich prerafaelitów oraz Morrisa i Waltera Crane'a. Nurt ten miały charakteryzować:

> kult tradycji monumentalnych druków europejskich z XV i XVI wieków, jako idealnych wzorów; postulat zamkniętej i zwartej kolumny układu, zamykającej w sobie tak ilustrację, traktowaną zdobniczo, jak i właściwą ozdobę i pismo; postulat bezwzględnej zgodności ozdoby z pismem (tj. z krojem czcionki) i treścią książki[28].

Graficznie projekt strony tytułowej nie odbiega od innych realizacji Bukowskiego, w których chętnie wykorzystywał on stylizowane liście akantu w połączeniu z kwietnymi rozetami; w *Albumie*... zyskały one dodatkową pozłotę. Złoty jest również umieszczony w centralnym miejscu strony wizerunek piastowskiej korony Kazimierza Wielkiego, mający świadczyć o rozległych tradycjach naszej sztuki i jej wręcz majestatycznym wymiarze.

Podobnie dzieje się na kolejnej, ozdobionej bogatą, historyzującą bordiurą, karcie publikacji, na której umieszczono nazwiska artystów oraz tytuły dzieł reprodukowanych w *Albumie*... W krótkiej notce *Od Wydawców* czytamy, że choć „Malarstwo polskie od ostatnich lat kilkudziesięciu zajęło miejsce nader poczesne w ogólnym ruchu artystycznym ludzkości", to ze względu na sytuację polityczną, w jakiej znalazła się Polska, nasi artyści nie są powszechnie znani, na wielkich wystawach międzynarodowych bowiem „nie miewają najczęściej własnego kąta, gdzie by mogli stanąć ramię przy ramieniu zwartym szeregiem, tłumnie, razem, i razem zawołać: oto jesteśmy, a imię nasze – legion"[29].

26 ***Idem***, *Współczesna grafika polska*, „Biblioteka Warszawska" 1908, t. 2, s. 592-593; cyt. za: **I. Kossowska**, *op. cit.*, s. 58.
27 **P. Smolik**, *Wstęp*, [w:] *Wystawa typograficzna „Jan Bukowski 1873-1943"* [kat. wystawy], Kraków 1947, s. 25-26. Zob. też **J. Bajda**, *op. cit.*, s. 328 n.
28 *Jana Bukowskiego prace graficzne*, zebr., oprac. **P. Smolik**, Łódź 1930, s. 18.
29 *Album*, s. nlb.

Ograniczona objętość *Albumu*... i wynikająca z niej konieczność selekcji sprawiły, iż wybrano jedynie 50 artystów. Podjęcie decyzji z tym związanych powierzono Janowi Krywultowi, dyrektorowi Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, synowi słynnego Aleksandra Krywulta, właściciela Salonu artystycznego, „przez który przesunęły się dzieła prawie wszystkich malarzy polskich i wielu cudzoziemskich". Krywult nie tylko wyselekcjonował artystów, ale także dokonał „wyboru i dostarczenia do reprodukcyi dzieł, które w tym pierwszym albumie malarstwa polskiego mają to malarstwo zobrazować najdokładniej"[30]. Z kolei napisanie tekstów objaśniających pojedyncze tablice oraz „krótkiego rzutu oka na historyczny rozwój malarstwa w Polsce" powierzono, jak już wcześniej zaznaczałem, Jaroszyńskiemu, dzięki swojemu wykształceniu malarskiemu oraz wysokiej pozycji na rynku krytyki artystycznej jawił się on bowiem wydawcy odpowiednią osobą, zdolną podołać powierzonemu jej, niełatwemu zadaniu.

Nie będę szczegółowo streszczał wywodów Jaroszyńskiego zawartych w owym „rzucie oka" na historię malarstwa polskiego, tym bardziej że powtórzył on tam wiele tez prezentowanych wcześniej w *Zaraniu*... Nadal naczelnym naszym geniuszem malarskim jest Jan Matejko; w epokach dawniejszych mieliśmy niewielu mistrzów o tej skali talentu.

> Zanotowano natomiast w wieku XV wybitnie artystyczną działalność rzeźbiarza-polaka [!], Wita Stwosza, tego jednak historycy niemieccy chcą sobie przywłaszczyć, gdyż Stwosz istotnie długi czas pracował w Norymbergii i tam ostatecznie życia dokonał[31].

Jedną z przyczyn słabości polskiego malarstwa miało być nasze położenie geograficzne, sprzyjające raczej rozlicznym wojnom niż uprawianiu sztuki. Polska, jako przedmurze chrześcijaństwa, to kraina powstrzymująca przez długie wieki „zagony tatarskie", ochraniająca „ludy Zachodu przed groźnym zalewem rasy żółtej". Z tego względu dopiero pod koniec XV w., pomimo swego prymitywizmu, „malarstwo polskie staje się naprawdę utworem ducha polskiego. Pozostało [...] w zasadniczej swej treści do końca gotyckiem, nie otrząsnęło się dostatecznie z hieratycznych formuł średniowiecza, ale jest na wskroś swoiste i oryginalne"[32].

W całym tekście Jaroszyńskiego przebija jego niechęć do rutyny malarstwa cechowego, a tym samym do traktowania sztuki malarskiej li tylko jako rzemiosła; w licznych bowiem ustawach cechowych, jak pisze literat, „uderza [...] brak wszelkiego umiłowania dla samego fachu, brak tego szlachetnego poczucia się w kapłaństwie, w potrzebie poświęceń i ofiar dla ukochanej sztuki [...]"[33]. Wymieniane są m.in. nazwiska Tommasa Dolabelli, Franciszka Lekszyckiego, Jerzego Siemiginowskiego-Eleutera, Marcellego Bacciarellego, Jana Piotra Norblina, Aleksandra Orłowskiego (w jednym miejscu błędnie

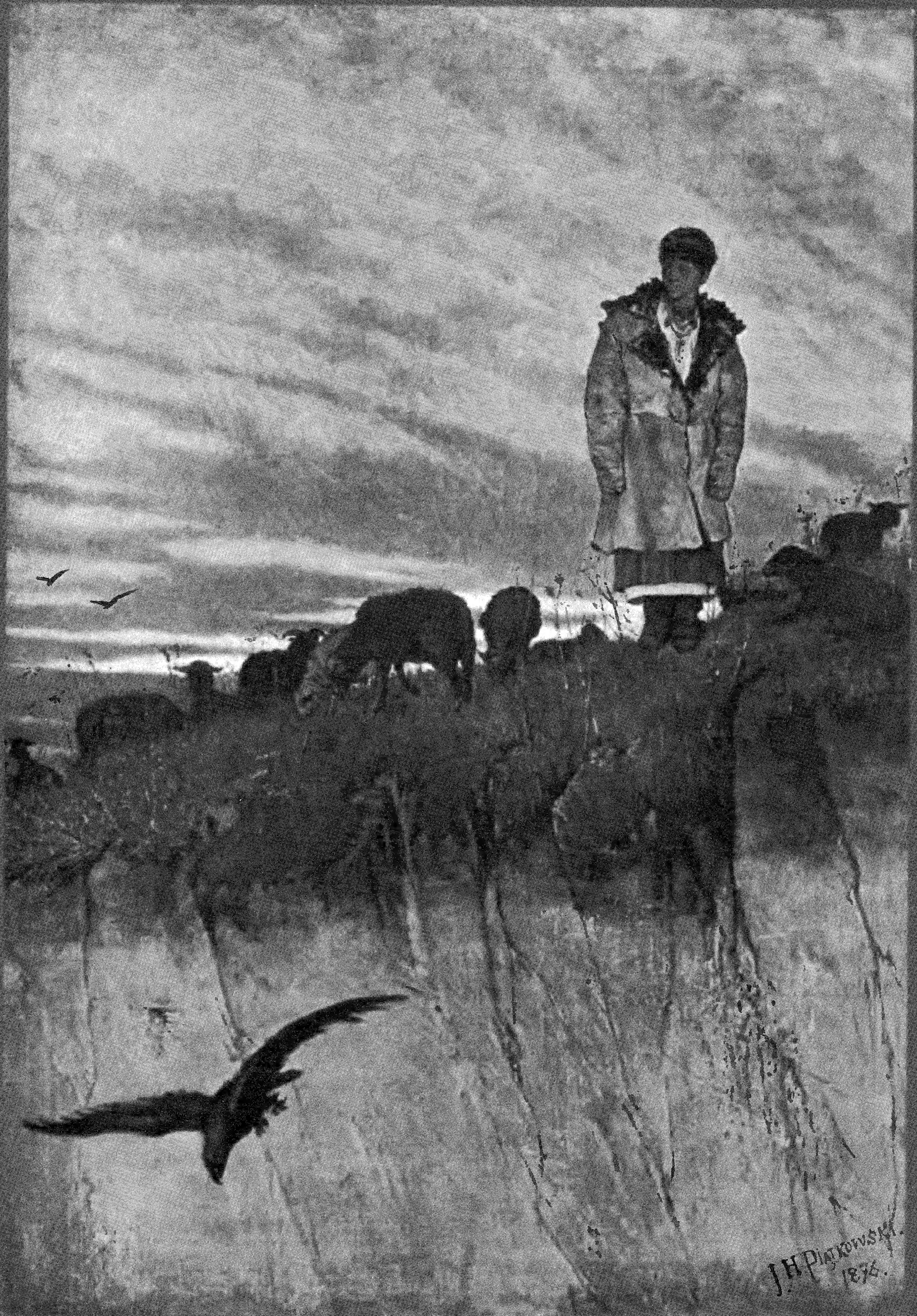


[30] Na temat działalności Salonu A. Krywulta zob. **M. Pławewska**, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" t. 10 (1966). O przedsięwzięciach J. Krywulta – zob. **J. Wiercińska**, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968; *1860 Zachęta 2000*, red. nauk. **G. Świtek**, Warszawa 2003; *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w. Studia*, red. **Z. Michalczyk**, **A. Pieńkos**, **M. Wardzyński**, Warszawa 2010.

[31] **T. Jaroszyński**, *Malarstwo polskie*, [w:] *Album*, s. 1. Jaroszyński powołuje się tu przede wszystkim na ustalenia L. Stasiaka.

[32] *Ibidem*, s. 3, 5.

[33] *Ibidem*, s. 8.


J.H.Piątkowski.
1876.

nazywanego Antonim[34]), Franciszka Smuglewicza, Antoniego Brodowskiego, Jana Rustema, Michała Stachowicza, Wojciecha Stattlera oraz „genialnego dyletanta"[35] Piotra Michałowskiego. Ale dopiero pojawienie się Artura Grottgera i Jana Matejki miało sprawić, że malarstwo polskie zyskało wybitny, ogólnoeuropejski wymiar. Krytyk kończy swój wstępny wywód następująco:

> Czem jest malarstwo polskie po Matejce – niech mówi samo za siebie. Nie będzie to zapewne obraz pełny i skończony, ale w każdym razie możliwie najbardziej charakterystyczny[36].

Pomimo tej deklaracji (malarstwo „po Matejce") pierwszy reprodukowany i omówiony przez krytyka obraz to dzieło właśnie tego twórcy – *Czytanie wyroku*. Jak pisze Jaroszyński:

> Obraz posiada znacznie trwalsze wartości niż jego strona anegdotyczna. Jest on pełną, wspaniałą, głęboko odczutą ewokacyą wizyi antycznej, niesłychanie suggestyjnem wyczarowaniem z przeszłości momentu pełnego barwy i charakteru[37].

W *Albumie...* bowiem, zachowując zasadniczo układ chronologiczny prezentowanych dzieł, próbowano również ustalić i utrwalić pewną hierarchię artystów polskich, wypracowaną na przełomie XIX i XX wieku[38]. Nic dziwnego, że po Matejce pojawiły się takie nazwiska, jak Juliusz Kossak (*Farys*), Wojciech Gerson (*Odpoczynek*), Józef Brandt (*Przewodnik*) i Maksymilian Gierymski. Przy okazji omawiania obrazu ostatniego malarza, *Oddział ułanów przechodzący przez zamarzniętą rzekę*, krytyk wykorzystuje, ze względu na carską cenzurę, ówczesny ezopowy „język podziemny", pisząc, że Gierymski, miłując ziemię rodzinną, opuścił ją „niedługo po burzy, jaka nad nią szalała, wyniósł też ze sobą wspomnienia wielu tej burzy epizodów. Maluje je przecież zawsze z punktu widzenia objektywnego obserwatora"[39]. Musimy pamiętać, że wydawnictwo Arcta po wydrukowaniu dwóch powieści Walerego Przyborowskiego – *Grom maciejowski* i *Reduta Woli*, za które autor został osadzony na sześć miesięcy w areszcie, carska cenzura odczytała w nich bowiem treści niepodległościowe – obciążono wysoką grzywną i stało się to niedługo przed opublikowaniem *Albumu...*; stąd ostrożność w tonie komentarzy dotykających treści natury patriotycznej[40].

Kolejni prezentowani w *Albumie...* twórcy to Władysław Czachórski (*Dama z kwiatami*), Chełmoński (*Koncert żab*), Aleksander Gierymski (*Wnętrze kościoła św. Marka*) i Henryk Siemiradzki (*Kurtyna krakowska*). Ich dzieła dają krytykowi asumpt do refleksji na temat kolejno: roli szkicu w sztuce, miłości do rodzimego krajobrazu, tragizmu życia artysty i rangi piękna zaklętego w projekcie kurtyny do „teatru krakowskiego". Według Jaroszyńskiego „Kierunki w sztuce przemijają – pozostaje piękno – pozostają wiekuiście trwałe wartości

2. H. Piątkowski, *Pastuszka*, [w:] *Album...*, reprodukcja nr 12, s. 77 nlb.



[34] *Ibidem*, s. 21.
[35] *Ibidem*, s. 15.
[36] *Ibidem*, s. 26.
[37] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 1, s. 31 nlb. Według krytyka (*ibidem*): „Matejko jest dotąd w sztuce polskiej niedosiężony. Stoi on samotny i jedyny, niby olbrzym przerastający otoczenie o głowę. Całość dzieła jego jest zdumiewająca ogromem". Zob. też **W. Okoń**, *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki*, [w:] *Wokół Matejki. Materiały konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie" zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. nauk. **P. Krakowski**, **J. Purchla**, Kraków 1994.
[38] Tablice poprzedzone opisami Jaroszyńskiego są nieliczbowane. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z komentarzy Jaroszyńskiego do poszczególnych reprodukcji obrazów zamieszczonych w *Albumie*. Nie chcąc mnożyć przypisów, zachowuję w moim tekście kolejność tablic i opisów obrazów ustaloną przez wydawcę. Jedynie w niektórych przypadkach będę podawał bardziej szczegółowe adresy bibliograficzne.
[39] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 5, s. 47 nlb. Jak stwierdza dalej krytyk: „Ułani tu jadą w szyku niekoniecznie porządnym. Na twarzach jeźdźców maluje się wyraz powagi, jakby w przeczuciu bliskiej walki, co w kraju objętym partyzantką nigdy nie jest obliczalne. Jest to nastrój z roku 1863". O XIX-wiecznym „języku podziemnym" piszę szerzej w książce *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia* (Wrocław 1992).
[40] Zob. **G. Leszczyński**, *Walery Przyborowski i kartki z przeszłości*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, red. **J. Kulczycka-Saloni**, **E. Ihnatowicz**, Warszawa 1992, s. 146.

3. J. Malczewski, *Muza*, [w:] *Album*..., reprodukcja nr 17, s. 97 nlb.

artystyczne, zaklęte w dzieło o tak wielkim poczuciu dekoracyjności [...]"[41]. W nim:

> Jasne, bogate barwy łączą się harmonijnie w jakiś pean radosny, niby hymn tryumfu sztuki. Radość bije od pięknych, pełnych wdzięku w różnorodności tonów, ciał niewieścich, radość jest w barwności i różnorodności akcesoryów przedziwnie namalowanych, radość promienieje od blasków zalewającego płótno światła[42].

Prace Witolda Pruszkowskiego (*Madej*), Alfreda Wierusz-Kowalskiego (*Rabuś*), Henryka Piątkowskiego (*Pastuszka*) [il. 2], Antoniego Piotrowskiego (*Przed polowaniem*) i Leona Wyczółkowskiego (*Rybacy*) mają być egzemplifikacją wysokiego poziomu sztuki polskiej oraz jej odrębności w stosunku do modnych w Europie trendów, które, jak o tym już wcześniej pisał Jaroszyński, szybko giną i tracą swą artystyczną moc. Charakterystyczny jest tu cytat z komentarza do obrazu Wyczółkowskiego – czytamy, że artysta:

> przyjmując hasła impresyonistów, przyjmował je zgoła bez wszelkich rozumowań doktrynerskich, lecz zgodnie ze swoim temperamentem malarskim, wyłącznie po malarsku.
> Rzekłbyś, otworzyły mu się oczy na światło i barwy, a w tej chwili światło to i barwy zaczęły w duszy grać z siłą wzrastającą stopniowo aż do granic jakiegoś rozpasania się w orgii rozpustnej[43].

Zdanie to mogłoby być przedmiotem rozległego komentarza na temat języka ówczesnej krytyki artystycznej; dość jednak powiedzieć, że mamy tutaj wielkie materii pomieszanie – niechęć do nadmiernie „doktrynerskich" kierunków w malarstwie (impresjonizm), rozumienie „temperamentu" *à la* Hippolyte Taine, wiara w wartości malarskie malarstwa (*à la* Stanisław Witkiewicz ojciec)[44], plus postromantyczna dusza oraz młodopolska, pełna emfazy tautologia słowna – owo „rozpasanie się w orgii rozpustnej". Krytyk na szczęście nieco ochłonął przy kolejnych komentarzach: do obrazów Juliana Fałata (*Śnieg*) i Wojciecha Piechowskiego (*Chore dziecko*), by znów powrócić do emfatycznego stylu przy okazji analizy *Muzy* Jacka Malczewskiego [il. 3]. Dla badaczy sztuki symbolizmu w Polsce jest to wypowiedź niezwykle istotna, ponieważ ujawnia rozterki ówczesnej krytyki, która nie radziła sobie zbyt dobrze z tajemnicą zawartą w dziełach tego malarza, niekiedy oddając po prostu pole interpretacyjne i rezygnując z próby ustalenia ich ostatecznych znaczeń. Według Jaroszyńskiego:

> Nie trzeba zapewne wykładać, co właściwie mieści się w pojęciu Muzy. Co jednak oznaczają indywidualnie ustawione tu akcesorya i symbole, to już każdy indywidualnie tłómaczyć sobie musi[45].



[41] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 9, s. 63 nlb.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 14, s. 83 nlb.
[44] W komentarzu do reprodukcji obrazu J. Rapackiego *Las* czytamy: „Nie ma więc realizmu, skoro istnieje temperament artysty. Rapacki nie jest też realistą, nie jest też bezosobowym naśladowcą natury, ale bardzo czułym, wrażliwym na swój zupełnie indywidualny sposób tłómaczem jej piękności" (*Album*, komentarz do reprodukcji nr 37, s. 175 nlb.). O wpływie koncepcji H. Taine'a oraz związkach naszej krytyki z tezami zawartymi w tekstach S. Witkiewicza piszę w książce *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii* (Wrocław 2002). Tam też obszerna bibliografia zagadnienia. Przykładowo, w opisie reprodukcji obrazu M. Wawrzenieckiego *Palenie czarownicy* [il. 4] Jaroszyński zauważa, że w ramach uproszczeń kolorystycznych malarz „nie przeprowadza tu delikatnych przejść półtonowych, ale, poznawszy istotę barwy, układa obok siebie wartości ściśle zdecydowane, które przez wzajemny do siebie stosunek potęgują się jeszcze bardziej w natężeniu, grają we wzroku nutą mocną, wywołując wrażenie wysoce dekoracyjne" (*Album*, komentarz do reprodukcji nr 32, s. 155 nlb.).
[45] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 17, s. 95 nlb.





4. M. Wawrzeniecki, *Palenie czarownicy*, [w:] *Album...*, reprodukcja nr 32, s. 157 nlb.



Dusza pojawia się też przy okazji *Portretu Henryka Sienkiewicza* Kazimierza Pochwalskiego, a prostota, „brak poetyzowania" oraz „znajomość i wniknięcie w psychologię żołnierza" – przy *Szaserze i dziewczynie* Wojciecha Kossaka. Maurycy Gottlieb i jego *Shylock i Jessyka* sprzyjają zadumie nad losami artystów, których nagła śmierć zabrała we wczesnym okresie ich życia, i nad procesem idealizacji w sztuce; obraz Józefa Ryszkiewicza ojca *W noc księżycową na leśniczówce* – nad klasycznym tematem „Koń w sztuce polskiej"; a *Miłość macierzyńska* Franciszka Ejsmonda [il. 5] – nad rolą wpływu innych europejskich malarzy (Franz von Defregger, Jean-Louis-Ernest Meissonier) na naszych twórców oraz nad wirtuozerią miniaturzysty, który w tym płótnie, przedstawiającym kobietę i dziecko „w naturalnej wielkości"[46], potrafił zachować wszystkie cechy swego warsztatu.

Wspominałem o układzie chronologicznym prezentowanych dzieł, który niekiedy ulega w *Albumie...* lekkiemu zachwianiu. Najstarszy z prezentowanych malarzy, Kossak, urodził się w 1824 r., najmłodszy, Vlastimil Hofmann, w 1881 roku. Niektórzy z nich zmarli niedługo przed ukazaniem się publikacji – np. Franciszek Żmurko w 1910 r.; inni dożyli sędziwego wieku – jak ostatni z prezentowanych artystów, Fryderyk Pautsch, zmarły w r. 1950. Przeważa generacja malarzy urodzonych w latach 60. i 70. XIX w., czyli w chwili wydania *Albumu...* będących w więcej niż średnim, jak na ówczesne standardy, wieku, mających znane nazwiska i uznany już dorobek.

Jaroszyński, dobrze zorientowany w historii malarstwa europejskiego, w swoich komentarzach zawsze przytacza ewentualne, w tym historyczne źródła odniesień tej sztuki oraz stara się ukazać ścieżki, po których kroczyli i kroczą nasi artyści. Być może literat niekiedy lekko w swych wypowiedziach przesadza. Tak wolno interpretować

5. F. Ejsmond, *Miłość macierzyńska*, [w:] *Album...*, reprodukcja nr 22, s. 117 nlb.

[46] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 22, s. 115 nlb.



6. F. Żmurko, *Widzenie Fausta*, [w:] *Album...*, reprodukcja nr 23, s. 121 nlb.

zestawienie płócien Żmurki, którego obraz *Widzenie Fausta* [il. 6] został w albumie zreprodukowany, z „wiekuistymi pierwiastkami wielkiego Renesansu", obecnymi w dziełach Giorgionego, Tintoretta i później Giovanniego Battisty Tiepola. O przesadzie pozwala tu mówić tym bardziej stwierdzenie Jaroszyńskiego:

> jest to droga wiekuista i po wsze czasy kroczyć po niej będą artyści obdarzeni szczerym temperamentem malarskim, rozmiłowani namiętnie w rumianej radości życia, prawdziwi plastycy, których nie kusi ascetyczna, wychudła chimera zaparcia się zmysłowego[47].

Zapamiętajmy te słowa, wydaje się bowiem, że owa „wychudła chimera zaparcia się zmysłowego" występuje tu nieprzypadkowo – może nawiązywać do charakteru dzieł preferowanych w „Chimerze" Zenona „Miriama" Przesmyckiego (chociaż nie mam dowodów na poparcie tej tezy)[48].

Język ówczesnej krytyki artystycznej starał się też – w ramach idei „dzieła całościowego"[49] – dorównać wytworom malarstwa jednocześnie poprzez swą metaforyczną barwność i werystyczną, deskrypcyjną dosłowność. Nie byłbym sobą, gdybym nie zamieścił fragmen-



[47] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 23, s. 119 nlb.

[48] Na temat „Chimery" i M. Przesmyckiego istnieje bardzo obszerna literatura. Polecam dwa teksty **M. Puchalskiej**: *Byliśmy owym miejscem cudu* i *„Chimera" jako zwierzę pociągowe modernizmu polskiego*, ([w:] **eadem**, *Wokół Młodej Polski. Szkice i sylwetki. Prace wybrane z lat 1954–1990*, Warszawa 2008).

[49] Na ten temat zob. **A. Baranowa**, *Wagner. Gesamtkunstwerk i moderniści. W kręgu utopii języka uniwersalnego*, „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki" 1998, nr 4.

tu opisu obrazu *Oberek* Teodora Axentowicza, gdzie czytamy, iż na rzeczonym płótnie wszystko porwane jest rytmem:

> kręci się, wre, szumi, pędzi, mieni jakby w impecie wirowych obrotów zatracało granice własnych kształtów. Rzekłbyś, twarze rozszerzyły się nadmiernie, ramiona wydłużyły, rozstrzeliły się nogi, drgające w takt muzyki; fałdy spódnic rozwiały się w powietrzu w nieuchwytne błyskawice plam jasnych, ruchliwych, zmiennych. Jakiś piekielny wysiłek wyciąga szyję, kurczy konwulsyjnie mięśnie ramion, delirycznie miota nogami[50].

Po tak ekstatycznym opisie widz i jednocześnie czytelnik *Albumu*... mógł lekko ochłonąć, oglądając reprodukcję obrazu Stanisława Lentza *Portret historyka Jabłonowskiego* oraz *Dziewczynkę* Olgi Boznańskiej. Komentarz do tego ostatniego jest najkrótszy w całej publikacji, tak jakby krytyk był lekko bezradny wobec odrębności malarskiej i artystycznej płótna artystki. Jaroszyński powraca przy tej okazji do swoich ulubionych kryteriów oceny, takich jak „życie" i „prawda", przeciwstawiane „martwocie" i „nieszczerości", oraz do przeświadczenia, że geniusz artysty objawia się przede wszystkim w jego dziele, a nie w faktach biograficznych[51]. Krytykowi podoba się również barwność i świetlistość niektórych dzieł – i tutaj, podobnie jak w kilku innych komentarzach, widać, że Jaroszyński dokładnie zapoznał się z pismami Witkiewicza ojca. Jego tezy jednak momentami nieco upraszcza, by nie powiedzieć: trywializuje. Świadczy o tym np. fragment opisu obrazu Apoloniusza Kędzierskiego *Przesiewanie*, gdzie czytamy, że artystę cechuje „nieprzeciętne poczucie dekoracyjności"[52], które sprawia, że:

> malowidła Kędzierskiego noszą na sobie cechy jakby pewnej idealizacyi, którą artysta zdobywa, że tak powiemy, przez bardzo smaczny rozkład plam światłocienia. Plamy cieniów, doskonale zdecydowane w kształcie, a usyntetyzowane [!] nader umiejętnie, przeciwstawione są plamom świetlnym w sposób niesłychanie przejrzysty, jasny i logiczny[53].

Jedną z cech Młodej Polski było, jak wiadomo, chłopo- czy ludomaństwo. W komentarzach do *Albumu*... objawia się ono niezbyt często, ale za to w formie dosyć zdecydowanej. Lud polski jest bowiem dziarski i bajecznie kolorowy oraz „lubi barwy mocne, [...] ostre, jaskrawe kontrasty – mocną czerwień chusty na głowie i tęgi rumieniec zdrowia na spalonych od słońca obliczach. Daremnie szukać tam subtelnych, wyrafinowanych półtonów **morbidezzy** wielkomiejskiej". Wszystko to możemy odnaleźć w obrazie Włodzimierza Tetmajera *Matka Boska Zielna*[54]. Kolejne polskie cechy narodowe widoczne są w twórczości Wacława Pawliszaka (reprodukcja obrazu *Utarczka*), w której ujawniła się nasza rycerskość i nasza romantyczność – w sztuce przełomu wieków już może niezbyt popularne, za to nawiązujące do rozległej tradycji rodzimego malarstwa batalistycz-



[50] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 24, s. 123 nlb.
[51] O. Boznańska, jak zaznacza Jaroszyński, jako jedyna spośród malarzy w osobnym liście do wydawcy nie życzyła sobie nadmiernie rozbudowanego biogramu, twierdząc, że „Za artystą przede wszystkim przemawia jego dzieło" (*ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 26, s. 131 nlb.).
[52] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 27, s. 135 nlb.
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 28, s. 139 nlb. Podobnie w komentarzu do reprodukcji obrazu Cz. Tańskiego *Dzieci łowickie* [il. 7] podkreślono barwność strojów naszego ludu, pisząc o nich, że są „wesołe, niesłychanie jaskrawe i z tego powodu niezmiernie malownicze" (*ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 31, s. 151 nlb.)

7. Cz. Tański, *Dzieci łowickie*, [w:] *Album...*, reprodukcja nr 31, s. 153 nlb.



no-historycznego. Inną linię rozwoju stanowią pejzaże. Ich mistrzami są nie tylko Chełmoński, Wyczółkowski lub Fałat, ale także Stanisław Masłowski; jego *Rynek w Kazimierzu* jest według Jaroszyńskiego ucieleśnieniem rodzimego „sentymentu", ujawniającego się w specyfice i odrębności polskiego powietrza i słońca[55]. Do grona pejzażystów dołączają Henryk Weyssenhoff, który za *Śnieg*, reprodukowany w *Albumie...*, otrzymał srebrny medal na wszechświatowej wystawie w Paryżu w 1900 r., oraz Jan Stanisławski. Obaj uznani zostają przez krytyka za „czcicieli natury", z tym, że twórca *Obłoku* jest przez Jaroszyńskiego ceniony wyżej ze względu na malarskie walory jego dzieł



[55] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 30, s. 147 nlb. Masłowski według Jaroszyńskiego „czuje doskonale własności polskiego krajobrazu, polskiego powietrza, słońca, że może wrażenia swoje tłómaczyć środkami najbardziej uproszczonemi"; „Bardzo ciekawy też jest sposób, jakim artysta wyraża listkowanie drzew na pierwszych planach. Przez umiejętne zgrupowanie drobnych, lecz zdecydowanych w formie plamek Masłowski wywołuje jakby ich migotanie. [...] Wrażenia życia i ruchu podobnemi plamkami wywołuje też on, kiedy maluje zgiełk jarmarczny, tłumne zbiegowiska ludu, sceny ludowe w polu, na rynku miejskim czy w karczmie" (*ibidem*).

oraz umiejętność uchwycenia poprzez kolor „wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila czarodziejsko przemieniającej we wszystkiem śpiewającej duszy, którą jest – światło”[56].

Innym artystą pamiętanym z tego, że – podobnie jak Gottlieb – odszedł przedwcześnie w bardzo młodym wieku, był Władysław Podkowiński, wybitny rysownik, pierwszy w Polsce zwolennik impresjonizmu; miał się mu oddać po powrocie z Paryża „z całą bezwzględnością swego namiętnego temperamentu”. Opis obrazu Podkowińskiego *Dzieci w ogrodzie* jest też pretekstem dla przytoczenia przez krytyka szeregu opinii o malarstwie Eugène'a Delacroix i Paula Signaca – co ma świadczyć o erudycji oraz orientacji w najnowszych trendach w sztuce. Podobnie dzieje się w przypadku komentarza do obrazu Józefa Pankiewicza *Portret F. Jasieńskiego*, gdzie pojawiają się nazwiska Claude'a Moneta, Charles'a Paula Renouarda i Henri Matisse'a, a ponadto wspomnienie o tzw. Szkole z Pont-Aven. Piszę o tym, ponieważ bardzo obszerny zespół komentarzy do płócien reprodukowanych w *Albumie*... jest niewykorzystanym dotąd przez historię sztuki w takim stopniu, na jaki zasługuje, interesującym kompendium wiedzy na temat stanu świadomości naszej ówczesnej krytyki artystycznej. Przynosi też wiele informacji o życiowych drogach artystów, i to informacji spisanych przez „świadka epoki”, jakim niewątpliwie był Jaroszyński, oraz częściowo przez samych malarzy, którzy z nim współpracowali, przesyłając na użytek tego wydawnictwa dane ze swoich biografii.

Powracają też nieustannie potrzeba i poszukiwanie pierwiastka rodzimości i swojskości naszej sztuki – *vide* cytowany już przeze mnie fragment opisu obrazu Rapackiego[57] i, w innym miejscu, pracy Stefana Popowskiego *Zachód* – oraz obawa i sprzeciw wobec „nowinkarstwa” w sztuce, wyrażana wielokrotnie w bardzo ostrych słowach. Jaroszyński wspomina ostatnie generacje artystów, hołdujących impresjonizmowi, realizmowi, pleneryzmowi „wszelkich barw i odcieni”, oraz tych, których „hasła stały się jeszcze bardziej krańcowe, kiedy na scenę wystąpili prymitywiści, futuryści i inkoherentni najrozmaitszych nazw i zawołań”[58]. Ocenia:

> Była to logika arcy-smutna i niebezpieczna, ponieważ atakowała estetykę, spoczywającą na podwalinach jedynie słusznych, [...] utworzonych przez starożytność dla sztuki wszech wieków – estetykę, którą rozwinął jeszcze Arystoteles, a która, w tradycyi przechodząc z wieku na wiek, przetrwała w nierozerwalnym łańcuchu arcydzieł[59].

Można w tym oczywiście widzieć tradycjonalizm w ocenie dzieł sztuki współczesnej czy gorzej, wręcz rys obskurantyzmu, można jednak dostrzegać też skazaną na niepowodzenie obronę dawnych szlachetnych wartości estetycznych, tak radykalnie odrzuconych przez awangardy początku XX wieku. Stąd też pochwała dzieł Stanisława Wyspiańskiego, sięgających do europejskiej tradycji artystycz-



[56] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji numer 34, s. 163 nlb. Jaroszyński cytuje tu Miriama.
[57] Zob. przyp. 38.
[58] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 38, s. 179 nlb. Jest to fragment komentarza do reprodukcji obrazu L. Janowskiego *Portret*.
[59] *Ibidem*.

8. S. Wyspiański, *Portret art[ystki] dram[atycznej] pani Leszczyńskiej*, [w:] *Album*..., reprodukcja nr 40, s. 187 nlb.

nej – pochwała wygłaszana nawet wtedy, gdy tradycja ta ulega daleko idącej transformacji, jak w *Portrecie art[ystki] dram[atycznej] pani Leszczyńskiej* [il. 8], prezentowanym w *Albumie*...

Powracają też przy omawianiu dzieł malarskich dawne kryteria i wzorce interpretacyjne, dla których liczy się bardziej „co" aniżeli „jak", a żywioł paraliterackiej narracyjności ponownie opanowuje pióro i duszę krytyka. Oto opowieść o obrazie Ferdynanda Ruszczyca *Ballada*:

> Wiatr huczy, zawodzi, skomli, wstrząsa nagimi konarami puszczy. „On i ona", gonieni może przez zazdrosnego męża lub niepożądanego konkurenta, pędzili co koń wyskoczy. Nagle konie osiadają na zadach... Strach, niebezpieczeństwo.
> Tak to jest *Ballada* – romantyzm[60].

Podobnie dzieje się, gdy krytyk widzi w Wojciechu Weissie „nowelistę", który „w zjawiskach życia codziennego [...] odnajduje tworzywo artystyczne i wnosi stamtąd najcudniejsze perły do skarbca sztuki"[61].

Jednak najbardziej interesujące dla nas wydają się wybory dokonywane pośród artystów mniej znanych. Niestety, później nie wszystkie się sprawdziły i nazwiska takich malarzy jak Ignacy Pieńkowski (*Zwiastowanie*), Teodor Ziomek (*Zimowy zachód*), Bronisław Kowalewski (*Stara sosna*) czy Stanisław Straszkiewicz (*Zmierzch*) nie weszły na stałe do kanonu polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Inaczej jest z Edwardem Okuniem (*Koncert*), Hofmannem (*Spowiedź*), Kazimierzem Sichulskim (tryptyk *Rybak*) czy Pautschem (*W przedwieczorną chwilę*), których miana pojawiają się wielokrotnie we wszystkich opracowaniach sztuki rodzimego modernizmu. Obraz Pautscha, zamykający *Album*..., stanowi powrót do motywów ludowych, wśród których występuje wiele elementów „brutalnych, bardzo szorstkich, okropnie barwnych, pełnych życia, ruchu, charakteru, co razem sprawia wrażenie szalonego rozpętania się temperamentów i bajecznej tężyzny młodzieńczej"[62]. Jak widzimy, język krytyki tuż przed wybuchem I wojny światowej nadal był bardzo młodopolski i postromantyczny, a wizerunek ludu, bliski malarskim wizjom Włodzimiera Tetmajera, nawiązywał, niejako ponad epokami, do wielokrotnie podkreślanych w XIX w. pozytywnych cech wolnych i rycerskich Sarmatów.

Księgę, o której piszę, zamyka zatem twórca zanurzony w młodopolskiej chłopomanii, przeniesionej zarówno przez niego, jak i przez Sichulskiego, w świat cokolwiek wyimaginowanych, ale zawsze barwnych i miłujących wolność Hucułów. Harmonia jest nadal elementem piękna oraz współtworzy pierwiastek poetycki niezbędny każdej sztuce wysokiej – podobnie jak właściwie pojęta dekoracyjność i dążenie do nowości, ale w ramach dobrego smaku i nieustannego nawiązywania do tradycji. Należy zwalczać nadmierne dziwactwa



[60] *Ibidem*, komentarz do reprodukcji nr 41, s. 191 nlb. Zob. też **M. Poprzęcka**, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
[61] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 42 (*Portret matki*), s. 195 nlb.
[62] *Album*, komentarz do reprodukcji nr 50, s. 227 nlb.





i skrajności prowadzące do porzucenia Natury – ostatecznego gwaranta prawdy artystycznej – oraz radykalnie przeciwstawiać się opanowującej nową sztukę brzydocie. Wielkość duszy malarza decyduje o wielkości jego dzieła, potrzebne jest jednak „współodczuwanie" widza, empatia, prowadząca do współgrania odczuć artysty i tego, który ogląda dzieło – nawet patrząc na niedoskonałą i dającą jedynie namiastkę oryginału reprodukcję. Pamiątka narodowa, za jaką niewątpliwie trzeba uznać omawianą przeze mnie publikację[63], miała się włączyć w rozległą dziedzinę innych wydawnictw czy wystaw z tamtego okresu, drukowanych i organizowanych ku pokrzepieniu polskich serc. Stanowi też znakomity przykład istnienia – w języku ówczesnej polskiej krytyki artystycznej – sfery „złotego środka". Nie była ona może do końca analogiczna wobec nurtu *juste milieu*, występującego w XIX-wiecznym malarstwie akademickim, jednak również w pewnym sensie miała charakter akademicki i próbowała godzić skrajności, narażając się w ten sposób, siłą rzeczy, na zarzut eklektyzmu i niezrozumienia nowej sztuki[64].

Rzec można, że sztuka – podobnie jak powieść – jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcach świata. W książce Andrzeja Barta *Rien ne va plus*, której tak wnikliwe studium poświęcił Andrzej Jarosz, zwierciadłem owym staje się obraz włoskiego mistrza, wędrujący wraz z kolejnymi właścicielami po jakże złożonych i niejednokrotnie tragicznych ścieżkach naszej historii, od XVIII w. do współczesności[65]. W opublikowanym w 1937 r. *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza pojawia się motyw Księgi; początkowo jest ona dla narratora mitem i mieści się w sferze fantazmatycznych postulatów, aby później objawić się w całej pełni jako Autentyk, „święty oryginał", w który wierzymy w młodości, ale który później ulega najczęściej „degradacji i poniżeniu". Wiemy jednak, że różni się od zwykłych książek, one bowiem:

> są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wzlatuje jak feniks, płonąc wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem. I z gorzką rezygnacją wędrujemy niekiedy późno przez te wystygłe stronice, przesuwając z drewnianym klekotem, jak różaniec, martwe ich formułki[66].

Nie wiem, czy omawiany przeze mnie *Album malarstwa polskiego* jest Księgą, czy tylko książką. W zamyśle wydawcy był niewątpliwie, ze względu na specyfikę sytuacji politycznej i artystycznej, w jakiej znalazła się Polska przed Wielką Wojną, formą czynu obywatelskiego, wybiegającego daleko poza ideał „pięknej książki" przeznaczonej do eleganckich salonów – i tym samym stawał się Księgą[67]. Dla nas, być może, jest już tylko książką, która przetrwała ponad 100 lat i obecnie ma rangę przedmiotu bibliofilskiego, pojawiającego się na aukcjach i przechowywanego w zbiorach bibliotecznych oraz prywatnych. Nie

[63] Termin „pamiątka narodowa" jest wymieniany jako jedna z kategorii „pamiątki" - zob. **D. Śnieżko**, *Pamiątka*, „Autobiografia" 2013, nr 1.

[64] Na temat kategorii *juste milieu* w XIX-wiecznym malarstwie akademickim zob. **M. Poprzęcka**, *Akademizm*, wyd. 3, Warszawa 1989.

[65] **A. Bart**, *Rien ne va plus*, wyd. 3, Warszawa 2010. Studium **A. Jarosza** *Obraz obdarzony świadomością* znajduje się w zbiorze *Obraz żywy. Studia z historii sztuki* (red. **M. Poprzęcka**, Warszawa 2015).

[66] **B. Schulz**, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 171-172.

[67] Jak pisał o tym **F. Siedlecki** (*Feliks Jabłczyński*, Warszawa 1938, s. 13, cyt. za: **M. Puchalska**, *Wokół Młodej Polski...*, s. 200): „Na początku XX wieku stosunki polityczne w Warszawie nie należały do najprzyjemniejszych, lecz przy ucisku politycznym koncentrowała się energia twórcza całego narodu w sferze duchowej, w literaturze i sztuce, objawiając w ten sposób swoje istnienie, swe prawo do samodzielnego narodowego życia, broniąc się równocześnie przed wynarodowieniem, przed powolnym wsiąkaniem w obce kultury".

wzlatuje już jak feniks i nie płonie wszystkimi stronami, ale na pewno zachowała wartość dla historii naszej krytyki artystycznej i jako taka nigdy nie stanie się popiołem.

Słowa kluczowe
Album malarstwa polskiego, Michal Arct, Tadeusz Jaroszynski, malarstwo polskie w XIX w., sztuka książki

Keywords
Album malarstwa polskiego (Album of Polish Painting), Michał Arct, Tadeusz Jaroszyński, Polish painting in the 19th century, art of book

Prof. Dr. habil. Waldemar Okon
Graduate of Polish philology and art history at the University of Wrocław. Art historian, poet, art critic, curator of contemporary art exhibitions. He specialises in the history of 19th and 20th century art. He published, among others, collections of studies devoted to this epoch in the books: *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku* (Art and Narration: On Visual Narration in Polish Painting of the Second Half of the 19th Century, 1988), *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku* (National Allegories: Studies in the History of Polish Art of the 19th Century, 1992), *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia* (Sisterly Arts: Painting and Literature in Poland in the Second Half of the 19th Century: Selected Issues, 1992), *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku* (Initiations: Studies in the History of Art of the 19th and 20th Centuries, 1996), *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii* (A Fading Planet: Polish Art Criticism Concerning Historical Painting and History, 2002), *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku* (The Past of the Future: Studies in the History of Art of the 19th and 20th Centuries, 2005), monographs *Jan Matejko* (2001), *Stanisław Wyspiański* (2001), and *Kresy w malarstwie* (Kresy in Painting, 2006). He has also published a number of volumes of poetry, poetic prose and prose books: *Max z drugiej strony ulicy* (Max from Across the Street, 2015), *Jestem jak echo. Rok 1983* (I am Like an Echo: 1983, 2017), and a fairytale for children and adults *Michaś i Księżyc* (Micky and the Moon, 2019). Creator of the concept and the editor-in-chief of the "Quart" which has been published since 2006. Scholarship holder of the Lanckoroński Foundation and the Fund for Independent Literature and Polish Science. He works at the Institute of Art History of the University of Wrocław as a professor.

References

1. *Album malarstwa polskiego / Album de l'art Polonais*, oprac., wstęp T. Jaroszyński, Warszawa 1913.
2. **Arct Michał [jr]**, *Jak powstaje książka*, wyd. 3, Warszawa 1930.
3. **Arct Michał**, *Piękno w książce*, Warszawa 1926.
4. **Arct Stanisław**, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962.
5. **Bajda Justyna**, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
6. **Bart Andrzej**, *Rien ne va plus*, wyd. 3, Warszawa 2010.
7. **Bołdyrew Aneta**, *Działalność wydawnicza M. Arcta na rzecz popularyzowania wiedzy na początku XX w. na przykładzie serii „Książki dla Wszystkich"*

i „Biblioteczka Dzieł Społeczno-Ekonomicznych”, [w:] *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XIX i początkach XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2014.

8. **Boruc Alicja**, *Michał Arct. Dylematy warszawskiego księgarza – wydawcy schyłku XIX wieku*, „Sztuka Edycji” 2013, nr 1.
9. **Faryna-Paszkiewicz Hanna**, *Spór o Wita Stwosza*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
10. **Jarosz Andrzej**, *Obraz obdarzony świadomością*, [w:] *Obraz żywy. Studia z historii sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2015.
11. **Jaroszyński Tadeusz**, *Jak patrzeć na dzieła sztuki*, Warszawa–Lwów 1910.
12. **Jaroszyński Tadeusz**, *Zaranie malarstwa polskiego. Szkic do historyi*, Warszawa 1905.
13. **Kossowska Irena**, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000.
14. **Makowiecki Andrzej Zdzisław**, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
15. **Okoń Waldemar**, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
16. **Płażewska Magdalena**, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 10 (1966).
17. **Puchalska Mirosława**, *Wokół Młodej Polski. Szkice i sylwetki. Prace wybrane z lat 1954–1990*, Warszawa 2008.
18. **Rębkowska-Henisz Jolanta**, *Jaroszyński Tadeusz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. 3, Wrocław 1979.
19. **Schulz Bruno**, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964.
20. **Skrzypczak Andrzej**, *Księgarnia i wydawnictwo Michała Arcta w Warszawie 1887–1950*, [w:] *Warszawscy wydawcy*, red. J. Myszkowska, Warszawa 2003.
21. *Warszawa pozytywistów*, red. **J. Kulczycka-Saloni**, **E. Ihnatowicz**, Warszawa 1992.
22. **Węgrzyn Iwona**, *Julian Klaczko – między literaturą a polityką*, [w:] *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.
23. **Wiercińska Janina**, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

Summary

WALDEMAR OKON (University of Wroclaw) / The Book

The article discusses in detail *Album malarstwa polskiego* (Album of Polish Painting) published in 1913 by Michal Arct's publishing house, which contains several dozen reproductions of paintings by the most outstanding Polish painters at the turn of the 19th and 20th century. The reproductions are accompanied by an extensive analysis of these works by Tadeusz Jaroszynski, a well-known critic and writer. They constitute an important contribution to the author's research into the language of art criticism of that era. *Album...* is an excellent source allowing to study the criteria of evaluating the art of painting by a critic who still respects the 19th century criteria of this evaluation, and who is faced with the necessity of analysing new art, whose principles and rules he tries to understand with varying success. The conflict between the "old" and the "new", so characteristic of the times of artistic breakthroughs, is shown in the article against a broad historical and social background of the years just before the outbreak of World War I, with particular emphasis on the role played by native publications popularising information about our art abroad during the period of political captivity of Poland. *Album...* was a part of the trend of the then "beautiful book" and "refined book", as it was published in the Polish-French language version, with rich graphics and binding.